

# Nuestro cinema

Título:

El cinema soviético. Los films de Eisenstein

Autor/es:

Anissimov, I.

Citar como:

Anissimov, I. (1932). El cinema soviético. Los films de Eisenstein. Nuestro cinema. (4):111-116.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42800>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La inclusión de este artículo en el repositorio se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



Actualmente tenemos el deber de imponer restricciones para salvar la economía nacional amenazada. Pero estas restricciones no deben hacerse en detrimento de nuestra grandeza nacional en peligro...»

En estos hechos que relatamos se cobija el origen de la crisis actual del cinema. Se ha querido hacer con él un trampolín político, pero como esta política es una cosa mediatizada y moribunda, así está el cine. Para que un cinema sea fuerte es necesario que la idea que lo alimenta lo sea también. Y por ahora, salvo el cine soviético, todos los problemas sociales que se han traído al cine, responden a un programa sin bases firmes, sin amplitud de masas, sin fondos admisibles en la hora presente.

El cine yanqui era un cine fuerte cuando, en su etapa deportiva y aventurera, se limitaba a manifestarse en igual forma en que vivía el país que lo daba. Sus momentos más personales, son aquellos en que nos llevaba al Oeste o a los estadios deportivos. Pero ahora quiere hacer lo mismo habiendo sufrido su vida interior un cambio opuesto. Al ocultar al mundo — interior y exterior — la auténtica realidad americana, es cuando el film yanqui comienza a zozobrar tristemente y a descubrir los primeros síntomas de una enfermedad que le arrastrará a la tumba si no reacciona radicalmente.

Esto nos demuestra que todo cuanto sucede con el cine francés, con el cine yanqui, con el cine alemán, es un paralelismo — opuesto, naturalmente — a cuanto sucede con el ruso. Todos los reproches que desde la atalaya política burguesa se le vienen haciendo a la producción soviética, podrían aplicarse también a las demás cinematografías. Pero como el cine soviético en manos del Estado se presenta lealmente y los otros lo hacen cobijándose en las primeras marcas nacionales (UFA, Emelka, Paramount, Metro Goldwyn, Pathé-Natan, Gaumont-Franco-Film-Aubert), es por lo que al ruso se le llama de *propaganda comunista* y a los otros de *expansión comercial*.

Todas estas cosas han traído al cinema una crisis que difícilmente podrá resolver si no se rectifica. El público, a pesar de lo mal que se le orienta, de lo pésimamente que se le trata, del desprecio en que se le sitúa social y estéticamente, ha vuelto resueltamente la espalda al cine superficial, al cine imperialista disfrazado de pacifismo, al cine unipersonal sin problemas hondos, a la opereta, a la comedia blanca, a todo lo viejo y lo caduco, en suma. ¡Y esta espalda, esta actitud de protesta pasiva — porque no se le permite otra —, no cambiará de dirección hasta que el cine comience a ver ese interés y ese contenido auténtico que actualmente le falta! Si en este momento hay un cine fuerte, este es el cine ruso. ¡Pero es porque en sus imágenes hay una perfecta comunión con la vida que representa!

J U A N P I Q U E R A S

## EL CINEMA SOVIÉTICO

### Los films de Eisenstein\*

#### Capítulo II

La huelga ha precedido a *El acorazado Potemkin*. En este primer ensayo, encontramos la confirmación de nuestras observaciones. El film considera un momento la lucha de clases sobre el fondo de la reacción victoriosa. La fábrica y el proletariado de un lado, los capitalistas y el Gobierno zarista de otro. Veamos estas oposiciones. Están en la naturaleza del cuadro mismo.

Los capitalistas están representados, ante todo, como una ficción. Esto carece de contenido. Es una especie de caricatura. Exteriormente, esto tiene un gran valor revolucionario: el ultrarradicalismo del artista se manifiesta por una

«El acorazado Potemkin», de Eisenstein.

representación caricatural del enemigo de clase. Pero en el fondo, esto solamente viene a atestiguar la estrechez de la pequeña burguesía en la representación, separada de la práctica revolucionaria de la clase obrera. Esta falsificación de la realidad, esta baja estimación del enemigo de clase, no tiene nada de común con la concepción proletaria.

La fábrica, bajo su forma material y exterior, está montada de un modo completo y lógico. Las máquinas interesan al artista: él las coloca ante cualquier cosa. El problema de los hombres está expuesto de una manera muy característica. Como los marineros del *Potemkin*, los hombres no son individualizados. Ellos se agrupan mecánicamente alrededor de las cosas. También los obreros de Eisenstein (el proletariado en *La huelga*), están siempre inclinados al mecanismo por su rendimiento; así vemos a los hombres sobre un ancla, un maderamen, una grúa, etc. Las cosas existen ante todo. Están unidas, no precisamente en la medida que el proletariado industrial está ligado a la máquina, sino en virtud de un fetichismo técnico. Cuando es necesario representar un mitin, Eisenstein da a sus hombres las posiciones más raras, si bien el mitin está mostrado no precisamente en su contenido social, sino en una circunstancia exterior, en el decorado mecánico donde se desarrolla. La máquina, la cosa, están continuamente consideradas como fetiches.

En la pintura de la masa obrera se descubren dos trazos característicos. Como en *El acorazado Potemkin*, tenemos aquí una depersonalización, una depresión psicológica de la masa. Un pensamiento de pequeño burgués, inquieto por superar sus propios estrecheces individualistas, es para él una salida de necesidad. La guerra al individualismo es cambiada en supresión de lo individual.

Pero hay también en *La huelga* un factor de individualización, que manifiesta la impotencia del artista al resolver dialécticamente el problema de lo general y de lo particular. La individualización es obtenida por la separación, por la disgregación del conjunto. Si para Eisenstein la masa es impersonal, la individualidad es siempre tomada fuera de la masa, es decir, sobre el plan del individualismo pequeño-burgués. Los obreros, separados de la fábrica durante *La huelga*, son tratados de acuerdo con las leyes del individualismo pequeño-burgués: interiores, rincones, pequeños corredores. La unión de lo general y de lo particular es un problema insoluble para el autor. Él puede pensar ya sea lo general sin enlace con lo individual, o bien lo individual sin ligazón con lo general.

La depersonalización y la individualización pequeño-burguesa: son los límites entre los cuales se mueve el pensamiento de Eisenstein, incapaz de alejarse de la rutina mecánica. Eisenstein ha dado en *La huelga* un cuadro muy sustancial del proletariado, pero es necesario ver toda la estrechez que caracteriza este cuadro. Lo primero que salta a la vista es el fetichismo técnico dominando sobre el contenido social del film. Nosotros ya habíamos visto trazos en el *Potemkin*. En *La huelga* se manifiesta todavía más netamente. El lo es más estrecho entre este fetichismo técnico y la depersonalización. De aquí que en la obra del artista, al expresar la ideología de la pequeña-burguesía en vías de reeducación por su colaboración con la clase obrera, sea un nuevo elemento. Nosotros lo distinguiremos, por otra parte, en todas las producciones



ulteriores de Eisenstein. La estrechez de clase del artista señala los trazos bien marcados del fetichismo técnico.

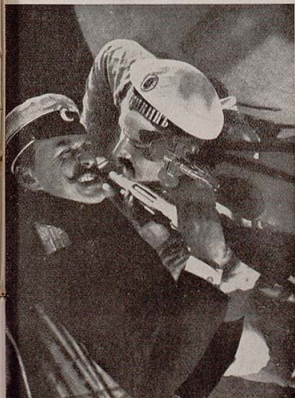
El film se propone mostrar los episodios del movimiento proletario. Pero a pesar de sus minuciosos detalles, es una cosa superficial bastante alejada de los verdaderos sucesos. Lo exterior aparece a menudo como esencial e igualmente como único contenido. Por eso los espías de *La huelga* funcionan mucho más activamente como personajes excéntricos que como personajes reales: esto es una demostración de que lo que importa al artista no es el sentido social del fenómeno, sino su expresión puramente exterior, accidental. Los golfillos que participan en el pogrom (uno de los puntos culminantes del film), son elevados a la categoría de fetiches, traspasando la medida natural de participación en los sucesos. Estos pilluelos lo hacen como una cosa en sí, teniendo un sentido fuera de la acción. El artista realiza aquí una especie de intermedio exótico. La dispersión de la manifestación por los bomberos es también considerada como un hecho excéntrico que se retrata por sí misma. Se deja de un lado el sentido social del drama, se va hacia el estetismo puro y la escena del riego toma una orientación excéntrica. El episodio se extiende a toda una parte del film, lo cual de ningún modo corresponde a la unidad de la concepción.

El artista tiene una idea justa del problema de la huelga. Allí encuentra su enlace con la práctica de la clase revolucionaria. Es una tentativa para encontrar un contenido nuevo. La condición esencial para poseer un buen conocimiento de la historia revolucionaria consiste en estar libre de toda estrechez pequeño-burguesa. Eisenstein no está todavía enteramente librado: esta estrechez se encuentra en él, no solamente en su impotencia para resolver el problema de lo general y lo particular; no solamente en la predominancia de caracteres exteriores, deformando a menudo el conjunto, sino también en el fetichismo técnico de su pensamiento, en la figuración despersonalizada y psicológica de la masa obrera. Eisenstein aborda la realidad con una preocupación mecanista evidente. Permanece, en el fondo, como un espectador pasivo de las cosas. Constantemente limitas a lo exterior. Su deseo de fetichizar es profundo: el primer film de Eisenstein demuestra ya que en el método del artista había una buena dosis de levadura burguesa.

Los primeros films de Eisenstein denuncian el punto de partida de su evolución. El carácter revolucionario de su obra, marcado por el abandono de las tradiciones del arte burgués, por la rebusca de una nueva expresión, por un esfuerzo para tratar artísticamente la época revolucionaria, no suprime la cuestión de estas contradicciones internas. Tenemos bajo nuestros ojos un compañero de camino que tiene deseo de reeducarse y de reequiparse estudiando la filosofía de la clase proletaria. Este proceso que exige la supresión de las estrecheces pequeño-burguesas, es extremadamente complicado y difícil: he aquí lo que no es necesario olvidar al criticar la obra de Eisenstein. El talento del autor se desarrolla a través de vivas contradicciones. El ejemplo de los films *La huelga* y *El acorazado Potemkin*, muestra una ruptura entre el objetivo que se propone el artista, enlazando su producción a la ofensiva socialista del proletariado y los resultados a los cuales llega. El artista va infinitamente más lejos en sus aspiraciones que en sus resultados concretos. El obstáculo que encuentra en su camino son las tradiciones de su limitación de clase, de las que todavía no ha triunfado completamente.

Eisenstein se ha desenvuelto en condiciones en extremo desfavorables. Sus primeros films no han sido sometidos a ninguna crítica marxista seria. El artista ha caído del primer golpe en una atmósfera de críticas globales y poco consistentes. Se le ha alabado mucho injustamente, pero no se ha puesto jamás el problema de sus antagonismos internos. Eisenstein, como todo nuestro arte cinematográfico, se ha engrandecido fuera de la

Eisenstein: «El acorazado Potemkin».



Capítulo III

verdadera crítica. Esto es lo que más ha empobrecido y complicado su desarrollo.

*La huelga* y *El acorazado Potemkin* son dos films históricos. Su asunto es el pasado. Con ellos ha debutado Eisenstein. Pero de la historia era preciso pasar a la actualidad. El camino es lógico del *Potemkin* a *Octubre*. El artista se propone hacer cada vez cosas más difíciles, quiere elevar su obra al nivel de las exigencias presentadas al arte por la clase obrera. Hace falta ver aquí un proceso de desarrollo del artista revolucionario. No patina en el mismo sitio, sino que se engrandece con el tiempo. No puede reprochársele de haberse retardado en el paso fulminante de su época: él está siempre a su nivel. Si se consideran los films de Eisenstein desde el punto de vista de su tendencia general, es preciso, ante todo, subrayar su intenso valor actual, su íntima relación con las exigencias de la ofensiva socialista.

*Octubre* tiene como asunto la ruptura revolucionaria que inaugura la historia de la transformación socialista del mundo. Un film de tal carácter no puede ser realizado más que por artistas del proletariado. Solamente ellos pueden comprender los sucesos con la perfección necesaria: sólo ellos pueden tener la suspicacia, la profundidad, la claridad, la plenitud de conocimientos históricos necesarios.

Eisenstein se imponía una carga extremadamente pesada. *Octubre* podía ser para él un momento de reconciliación con la filosofía del proletariado. Este film tiene en su obra una importancia enorme. Era una etapa transitoria que podía descubrirle nuevos horizontes. ¿Por qué, pues, este film, que era como una tentativa osada por figurar los sucesos de octubre sobre el plan de monumentalismo social, se ha quedado en una obra fría?

Las oposiciones de los primeros films de Eisenstein se reproducen aquí sobre una nueva base, con un carácter más vivo y más agudo. Por su tendencia general, el film debía aproximar al artista con la filosofía proletaria: sin embargo, continúa presentando trazos de su estrechez pequeño-burguesa. Hay una ruptura entre las exigencias presentadas al artista revolucionario por su época y los resultados de su propia reeducación. El hecho mismo de la aparición de *Octubre* atestigua que el artista progresa, pero él mismo nos convence, al mismo tiempo, de que este progreso solamente es exterior y superficial. El film muestra como Eisenstein, continuando prisionero del pensa-



Eisenstein: «El acorazado Potemkin».



Eisenstein: «Octubre».  
Foto: Filmófono.

que son el verdadero héroe de sus figuras. Él aporta, en cambio, esquemas alegóricos cuyo contenido viviente ha sido arrancado.

La masa está tomada aritméticamente, como una simple suma de unidades. El artista piensa fuera de la categoría de calidad, o como querría decir Feuerbach, sin gusto. No comprende que añadiendo cientos y miles de hombres, no se obtiene más que una cantidad nueva: una suma, pero no una calidad.

La masa, en *Octubre*, está presentada de una forma puramente exterior, y he aquí por qué no es ella el personaje principal, sino un simple decorado. Está situada como algo espontáneo que no se deja sintetizar. La diferenciación individual está por bajo de las fuerzas del artista. Vemos siempre correr un torrente gris en el cual no se sabría distinguir la originalidad concreta de diversos momentos.

Los hechos exteriores toman una importancia extrema; el levantamiento de los puentes del Neva (nuevo ejemplo de fetichismo técnico); la artillería cabalgando en el patio del palacio de Invierno... El número de episodios de esta clase son los puntos salientes del film; todos sobresalen del fondo general de la despersonalización. Así es cómo se revela la naturaleza de toda la concepción. Transcurre entre la incompreensión del sentido de los sucesos y una manera puramente exterior y superficial de tratarlos.

En un número inverosímil, las cosas se precipitan sobre el espectador: lozas y porcelanas, arañas del alumbrado, muñecas, columnas, conjuntos arquitecturales, todo esto tomado fuera del contenido esencial del film, hace el efecto de una verdadera inundación. El film, que debía representar la gran revolución, se reduce a una acumulación de cosas muertas cubiertas de polvo de museo. De aquí la esencia de esta paradoja: las cosas son individualizadas, situadas, no solamente en masa, sino todavía con un gran relieve concreto, mientras que el movimiento de masas permanece frío, impersonal, reducido a una alegoría. La incompreensión del fondo lleva al artista a estas deformaciones chillonas del contenido auténtico.

Se siente muy netamente la incapacidad del artista por comprender el

miento mecanista, que es una forma de la estrechez de clase, es incapaz de representar los sucesos con su verdadero significado.

El film es puramente exterior. Los hechos están producidos, pero no su naturaleza. La frialdad, el carácter oficial y pomposo del film, hacen que los sucesos, a pesar de la exactitud documental de la reproducción, sean concebidos fuera de su enlace natural, fuera de su contenido exterior, materialmente. Tenemos los hechos: todos son registrados con la exactitud de una crónica, pero permanecen como una acumulación muerta y exterior; no se ve en ellos su significación.

Nosotros vemos las masas en movimiento, los autos blindados que se precipitan. Vemos también las calles de Petrogrado; un hombre cuyo aspecto nos recuerda a Lenin; una multitud de hechos exactamente representados, pero todo esto no constituye un fondo, que es lo que debía ser el film *Octubre*.

La masa está considerada aquí no solamente bajo un aspecto ya conocido de despersonalización, sino también, muy a menudo, de forma alegórica, es decir, subrayada hasta la inverosimilitud. El carácter exterior de la imagen se manifiesta muy vivamente en este alegorismo: el artista, impotente al tratar de dominar el movimiento de las masas,

sentido de la revolución de octubre, sobre todo en la oposición, esencial para el film, entre Smolny y el palacio de Invierno. Exteriormente, las cosas han pasado bien así: en el palacio de Invierno era el Gobierno provisional y en Smolny la revolución. Pero Eisenstein, no comprendiendo el contenido profundo, es impotente para descubrir el contenido de esta oposición. De esta oposición hace él un absoluto. El palacio de Invierno está considerado monstruosamente en su aspecto arquitectural y material. Es el triunfo del pensamiento material de Eisenstein. El derriba todos los obstáculos. El film viene a ser una acumulación mecánica de cosas feudales mostradas de manera muy penetrante. En favor de las cosas Eisenstein renuncia a la despersonalización.

El palacio de Invierno está presentado, ante todo, como una obra arquitectural, y este tratamiento, puramente exterior, hace la imagen del Estado feudal. Las cosas del palacio son cosas feudales. Erigiendo la oposición en absoluto, Eisenstein aísla la forma de su contenido. De aquí una deformación paradójica: ha olvidado la circunstancia esencial de que el palacio de Invierno era la residencia de los ministros de la burguesía, y que la forma feudal tenía ya hecho sitio en el contenido burgués. Así, el tratamiento mecánico y puramente cualitativo del fenómeno, hace que el contenido esencial del conflicto, cerrado en la antítesis de Smolny-Palacio de Invierno, no está puesto al desnudo. La burguesía derribada en la revolución de octubre, está ausente en el film. Ha sido reemplazado por el esqueleto feudal de San Petersburgo. Se podría decir que el artista examina la revolución proletaria en el marco de la revolución burguesa democrática. Este es un reflejo de la concepción histórica desarrollada en *El acorazado Potemkin*. Pero si, en el último, la limitación «democrática» respondía hasta un cierto punto a la realidad, en la interpretación de los sucesos de octubre aparece monstruosa y paradójica... Todo el film se explica por la incompreensión de los sucesos en un sentido profundo, y de ahí el carácter exterior de sus imágenes, de ahí las aberraciones históricas en las cuales cae el artista. De su profunda sinceridad no cabe duda, pero la más sincera estrechez de vista no compensa la incompreensión del sentido de la historia. Por inesperado que sea, queriendo presentar bajo una forma monumental los sucesos de octubre, Eisenstein queda reducido a representarlos con la misma estrechez que en el *Potemkin*. Aquí también se puede hablar de un cierto carácter «de cámara»: la revolución de octubre está considerada sobre el plan estático; en despecho de todo el movimiento exterior; de todos los tumultos; de toda la dinámica abstracta que abunda en Eisenstein. Ni la menor tentativa de representar la revolución como una argolla del proceso histórico, ni de comprenderla en el orden lógico de los sucesos. Eisenstein se limita a la documentación de los hechos, sin saber relacionarlos en una unidad dialéctica concebida.

Si el *Potemkin*, a pesar de los trazos de limitación pequeño-burguesa, da una interpretación profunda de los sucesos históricos, *Octubre* no se habría elevado hasta allí. En la pintura de la revolución burguesa-democrática, Eisenstein había avanzado mucho, pero la revolución proletaria ha quedado por debajo de sus fuerzas. La dificultad habíase agrandado considerablemente, mientras que él no había progresado bastante de prisa en la eliminación de su estrechez de clase. De ahí el fracaso de *Octubre*. De ahí su carácter, mecanista, fragmentario.

(Continuará.)

I. ANISSINOV

«Octubre», de Eisenstein.  
Foto: Filmófono.

